



# A GÉNESE DOS MUSEUS DE ARTES INDUSTRIAIS E DECORATIVAS

## THE GENESIS OF THE INDUSTRIAL AND DECORATIVE ARTS MUSEUMS

Sofia Leal Rodrigues

Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa

**Resumo:** Derrotada na Exposição Universal de 1851, a Inglaterra decide reestruturar os seus planos de ensino com o intuito de elevar o aspecto qualitativo da sua produção industrial. O resultado seria a criação do *South-Kensington Museum*, uma instituição multifacetada, cerne de uma estrutura pedagógica baseada no ensino do desenho que colheria entusiastas e seguidores um pouco por toda a Europa. Portugal não será exceção ao tentar aplicar em terreno pátrio uma réplica desse modelo.

**Palavras-chave:** Desenho. Artes Industriais e Decorativas. Museus. Design.

**Abstract:** Defeated at the 1851 Universal Exhibition, Great Britain decides to restructure her educational plans with the goal to raise the qualitative side of her industrial production. The result was the establishment of the South Kensington Museum, a multifaceted institution that became the core of a pedagogical structure based on the teaching of drawing that would gather enthusiasts and followers all over Europe. Portugal would not be an exception and tried to reproduce this model.

**Keywords:** Drawing. Industrial and Decorative Arts. Museums. Design

### INTRODUÇÃO

O presente artigo demonstra como a problemática do ensino do desenho industrial esteve na origem da criação dos primeiros museus de artes industriais e decorativas. Num primeiro momento aborda-se a génese do ensino do desenho industrial em Portugal; numa segunda etapa, explica-se a origem de um espírito de salvaguarda e reabilitação da produção nacional; por fim, expõe-se a estrutura das duas instituições modelares que estiveram na base da criação dos Museus Industriais e Comerciais de Lisboa e Porto.

Para a construção do artigo privilegiaram-se as fontes.

### 1. DESENHO ACADÉMICO VERSUS DESENHO INDUSTRIAL

A problemática do desenho aplicado à indústria, embora não seja uma temática original, assume no decurso do século XIX, uma preponderância marcante. O mote desta tendência é lançado em princípios do oitocentos por autores como Joaquim Machado de Castro (1731-1822) e Vieira Portuense (1765-1805), que

anteviam no estudo do desenho *a apuração do bom gosto e a perfeição das fábricas e manufacturas* (PORTUENSE, 1953: 97), com consequências decisivas *para o Commercio, e para o Estado todo* (CASTRO, 1818: 205).

Após a criação das Academias de Belas-Artes em 25 de Outubro de 1836, o debate em torno das utilidades do desenho no campo industrial, agudiza-se. Aliás, o decreto fundador da Academia lisboeta, promulgado por Passos Manuel, revelava desde logo o intento de *unir em um só corpo de Escola todas as Bellas Artes, com o fim de facilitar os seus progressos, de vulgarizar a sua pratica, e de a applicar ás Artes Fabriz* (Estatutos, 1843: 6). A desejada aproximação da arte à indústria fazia-se através da abertura de algumas aulas nocturnas de desenho (Desenho de ornato, de arquitectura e de princípios de figura e do antigo) a operários e artífices: uma medida assaz salutar, mas ainda assim, visivelmente incipiente.

Desprovidas de uma estrutura organizada, o leque de aulas disponíveis, pouco ou nada oferecia que satisfizesse as necessidades específicas das referidas classes, fosse como fosse, a inclusão de uma via industrial numa instituição vocacionada essencialmente para o ensino das designadas artes eruditas, vinha justificar uma pretensa aura de multidisciplinaridade, cujos efeitos práticos ficavam, é certo, por apurar.

De qualquer forma, a ligação entre a arte e a indústria continuaria a ser uma das preocupações assumidas da Academia. Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877) reiterava-o enquanto director. Para o escultor, a extensão do estudo do desenho às artes mecânicas e fabris, encetava um vasto horizonte de possibilidades até então inexploradas. O domínio do desenho convertia-se num poderoso catalizador do processo criativo, ao permitir repensar a forma e a aparência estética do produto, sempre em benefício da sua função. Só assim se poderia modificar a feição dos mais diversos espécimes de *primeira e reconhecida utilidade, para com elles se satisfazerem as mais indispensaveis precisões e commodidades da vida social e civil* (RODRIGUES, 1852: 9).

O autor, avançava ainda com um pensamento comum às especulações teóricas futuras, em torno da cultura material: os objectos mais apelativos e funcionais revelavam um poder competitivo superior, face às novidades importadas do estrangeiro. Pelo menos, essa fora a política concorrencial – baseada numa inteligente aplicação do ensino do desenho – adoptada na maioria dos países da Europa. Portugal devia seguir-lhes o exemplo; Assis Rodrigues só não referia como. Esperava-se do desenho um papel transformador; mas que tipo de desenho seria esse e que orientações assumiria? Certo é que o director da Academia mantinha uma postura absolutamente clássica no que diz respeito ao desenho, um género artístico que apesar de reivindicar a precedência sobre os *diferentes ramos da arte* (RODRIGUES, 1875: 138), tinha na figura humana [*O estudo mais digno do homem é o proprio homem* (RODRIGUES, 1856: 7)] o grande referente da representação. Assim, para o autor da *Memoria D'Esculptura*, a aprendizagem do desenho devia iniciar-se sem surpresa pela cópia de estampas, seguida do usual estudo dos gessos, um processo que culminaria preferencialmente no estudo da



Natureza, ou seja, do modelo vivo. Mas seria esse desenho o mais adequado para um marceneiro, um serralheiro, um canteiro ou um tipógrafo? A questão ficava, por enquanto, sem resposta.

Porém, o desenho estava condenado a permanecer no centro das atenções. A oposição ao ensino do desenho segundo o sistema clássico, bem como a incipiente tentativa de implementar a sua aplicação à indústria, alimentariam polémicas várias. Quando em 1875, o governo de Rodrigues Sampaio indigita a formação de uma ampla comissão *para propor a reforma do ensino artístico e a organização do serviço dos museus, munumentos históricos e arqueologia* (Relatório, 1876: capa), o historiador Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) será um dos seus mais acérrimos críticos. Na verdade, o *Relatório* produzido pela dita comissão, donde se destacam nomes como Assis Rodrigues, Filipe Simões, Tomás da Fonseca, Almeida Furtado, Victor Bastos ou José Maria Nepomuceno, mostrava-se extremamente lacónico quanto à disposição e materialização dos seus vagos intentos reformistas. O texto iniciava-se em tom de salvaguarda do património, até então entregue à incúria e a demolições condenáveis, uma realidade que urgia combater, mais que não fosse, através da legítima referência a Alexandre Herculano e ao seu construtivo exemplo.

No que diz respeito ao desenho, poucas novidades se anunciavam. O *Relatório* defendia, logo no introito, assinado pelo presidente da comissão, o Marquês de Sousa Holstein (1838-1878), a divisão do ensino deste género artístico em três graus específicos. O primeiro, destinado a garantir a aprendizagem de noções elementares de desenho, leccionava-se nas escolas primárias e nos liceus e, aí se mantinha. O segundo, *constituído por um curso geral e especial de desenho*, assumia-se como um estádio preparatório para os estudos superiores de artes (aos quais cabia por fim o terceiro e último grau), embora pudesse representar por si só um curso completo para certas profissões (Relatório, 1876: VI-VII).

Apesar da aparente abertura à temática do ensino da arte aplicada à indústria – *principio hoje corrente, acceito e cumprido em toda a parte, e tão necessario entre nós* –, a comissão lamentava: *magôa dizer o que ha* (Idem. XXVII). Para colmatar esta falta, à qual se acrescia a evidente insuficiência das aulas nocturnas ministradas na Academia, o *Relatório* limitava-se a sugerir *a criação de escolas de desenho applicado e de desenho elementar n'aquellas localidades onde mais se accentuem certas industrias carecidas das luzes d'este ensino* (Idem: XXXIV). Quanto à questão dos museus enunciada no título do *Relatório*, a conclusão não era de todo mais edificante:

Nada ha que melhor possa justificar a continuidade que poderia parecer impertinente, da feição dolorida do nosso relatar, do que exactamente a situação em que nos achâmos relativamente a museus, por isso que ella se patenteia e impõe mais distinctamente a todos. Não é necessário ter uma vez passado a fronteira e encontrado em cidades, a todos os respeitos muito inferiores a Lisboa, notaveis galerias de arte e de archeologia, abertas ao estudo, ao estímulo e á admiração de naturaes e estrangeiros, para sentir o vexame que n'este particular assoberba o bom nome do nosso paiz, o movimento das artes e das

industrias entre nós, até o nosso decoro e dignidade de nação que se preza de não ter desamparado o banquete do progresso ou desertado da historia dos povos cultos. (...)

Porque a verdade, ex.<sup>mo</sup> sr., é que o não temos; é que não temos museus, é que n'este ponto estamos hoje em situação inferior a muitas das mais somenos povoações estrangeiras, a muitas nascidas hontem, a muitas que não têm como nós a sustentar uma historia longa e opulenta, uma tradição universal, um nome que fez o assombro dos tempos. (Idem: XXXIV-XXXV)

No opúsculo *Observações Sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal*, publicado como complemento da dita reforma, o Marquês de Sousa Holstein tentava minorar a superficialidade das medidas propostas, com uma visão mais pragmática sobre a matéria. Se no caso de Assis Rodrigues, o entusiasmo em torno do objecto industrial redundava já em fim de vida numa conclusão imprevisível: *taes (...) officios ou misteres, não carecem de tanto genio, e de tantos conhecimentos subsidiarios das sciencias, indispensaveis para se produzirem as obras primorosas das bellas artes, como a pintura, a esculptura, a architectura, etc.* (RODRIGUES, 1875: 60), no pensamento do Marquês operava-se uma mudança de paradigma, digna de nota:

Houve tempo, e não vae longe esta epocha, em que se dava o nome de arte tão sómente ás tres mais elevadas manifestações da arte: a architectura, a esculptura e a pintura. Hoje porém não é assim. Percebe-se pelo raciocinio o que os antigos e os italianos do renascimento haviam sentido por instincto. O dominio da arte é com effeito muito mais vasto; abrange tudo quanto nos cerca, todos os objectos de uso quotidiano, os moveis das nossas casas, os fatos que nos vestem, as louças, as pratas, tudo em uma palavra quanto serve para a vida. Em tudo pôde e deve haver bello, não só no sentido limitado da ornamentação e decoração, não só no sentido menos restricto da harmonia e proporção, mas sobre tudo no sentido mais lato da perfeita correspondencia entre a fórma do objecto e o seu uso. (HOLSTEIN, 1875: 12)

Ora, para apurar essa premissa fundamental do actual *design* – a relação forma-função –, o domínio do desenho revelava-se um imperativo incontornável. Para o autor, a devida contaminação entre a arte e a indústria fazia-se através do consensual desenho de ornato, acrescido do de figura (tão tipicamente académico) e da modelação. Mais do que permear a cópia, o desenho bem orientado maturava o gosto e estimulava a invenção, uma filosofia há muito aproveitada em países como a Inglaterra, onde a criação do *South Kensington Museum* viera revolucionar as políticas de ensino e a produção industrial. Pena que em Portugal a perpétua apatia face ao exemplo estrangeiro representasse mais uma forma de adiar o tão ambicionado desenvolvimento nacional. A propósito, e em jeito de conselho, Holstein parafraseava outra referência incontornável: *Nasce por anno*

em cada nação, diz J. Ruskin, uma certa quantidade de talento artístico, o qual se for aproveitado produzirá um dia o seu quinhão de trabalho na obra da civilização (Idem: 14). Assim, a conclusão não se fazia esperar: *A escola é o crysol em que se depura e afina aquelle oiro nativo, que se chama vocação artistica, a qual, á similhaça da pepita do precioso metal, póde jazer ignorada e desprezada, enquanto mão cuidadosa não vier manifestar ao mundo o seu brilho e o seu valor* (Idem: 15). No intuito do Marquês, o ensino do desenho aplicado à indústria dependia ainda de outro elemento essencial: a fundação de um museu de artes industriais, cujo espólio (organizado em secção de cerâmica, tecidos, móveis, rendas, etc.), pudesse constituir uma base modelar para o incremento qualitativo da produção nacional.

## 2. A PROCURA DE UM ESTILO ORIGINAL PORTUGUÊS

Em 1895, Manuel de Macedo (1839-1915) lamentava:

Resignemo-nos. É mal sem remedio! O seculo XIX está condemnado a abrir um parenthe-se na historia. Vae acabar sem ter fundado um estylo. (PIN-SEL, 1895: 17)

A necessidade de encontrar uma unidade linguística que expressasse com clareza o carácter genuíno da alma portuguesa, levou, alguns anos antes, Joaquim de Vasconcelos a debruçar-se sobre uma questão de teor semelhante. O historiador que sempre detectara na arte erudita portuguesa um espírito de mimese de reportórios estrangeiros, voltava a sua atenção para formas de expressão mais espontâneas – como o sistema decorativo românico –, onde fosse possível encontrar uma hipotética contaminação entre a arte popular e a erudita. Gottfried Semper (1803-1879) dá-lhe o mote. O autor do *Der Stil in den technischen und tektonischen künsten*, não só levou a cabo um estudo congénere, como em 1851, a propósito da Exposição Universal de Londres, concluiria: *architecture everywhere borrowed its types from prearchitectural conditions of human settlement* (SEMPER, 2004: 15). Joaquim de Vasconcelos acabaria por elaborar uma tese idêntica, quando demonstra que os motivos ancestrais de carácter popular, foram progressivamente incorporados *na decoração dos nossos grandes monumentos historicos, apesar e ás vezes contra a intenção do architecto, suplantado pelo mestre d'obras e seus alvaneis* (VASCONCELOS, 1908: 5). Era esta forma de criação genuína, alheia à imitação de modelos importados que o levava a exaltar o trabalho de um artífice maior: o povo. Mas para o historiador, a salvaguarda da produção popular não representava uma mera nostalgia do passado, nem tão pouco um simples interesse de cariz etnográfico. Vasconcelos acreditava que a originalidade da arte portuguesa dependia da transformação das indústrias caseiras numa verdadeira indústria, capaz de dinamizar a economia da nação.

O problema da descoberta e fixação das especificidades portuguesas que dessem suporte a uma ideia de nacionalidade, é um processo iniciado pelos românticos e

reavivado no período pós *Ultimatum*. Para a ideologia finissecular, as particularidades regionais e folclóricas da terra portuguesa sacralizam-se e dão lugar a uma obsessão pelo estudo, valorização e salvaguarda da riqueza artística da nação. Os saberes e técnicas ancestrais banidos pela industrialização são reavivados e mitificados como símbolos de um tempo perdido, onde a tradição, associada a um conceito idealizado da pátria, vigora. Assiste-se igualmente a uma dicotomia jacintiana entre a cidade e o campo. Garrett e as *Viagens na Minha Terra* (recorde-se o percurso dos neogarretistas), operam essa cisão. O campo surge como um refúgio estável contra o desenraizamento e os excessos da civilização.

Ora, o mais interessante no pensamento de Manuel de Macedo e de Joaquim de Vasconcelos é a presença equilibrada de um apreço pela tradição que não subverte um verdadeiro e genuíno intento de modernidade. A diferença entre ambos reside na forma, na solução que cada um apresenta para preservar esse binómio, em prol da tão desejada originalidade nacional. Enquanto o historiador portuense acredita no desenvolvimento de uma linha pedagógica assente no desenho, Macedo filia-se antes na exemplaridade de figuras como William Morris, cujo espírito criativo devia ser mimetizado. De qualquer forma, o que redundava das suas especulações teóricas, é uma profunda vontade de valorizar a arte e a indústria, num todo único, maior do que as partes.

### 3. O SOUTH KENSINGTON MUSEUM E O REAL-IMPERIAL MUSEU AUSTRIACO DE ARTE E INDÚSTRIA

Em Portugal, a primeira notícia sobre os ecos do *South Kensington Museum* é dada em 1873 por José Silvestre Ribeiro. Dois anos depois, o Marquês de Sousa Holstein elogiava os feitos da instituição inglesa, embora pouco adiantasse sobre o seu funcionamento, uma tarefa levada a cabo por Joaquim de Vasconcelos que em 1879 lhe dedicava parte da sua derradeira *Reforma do Ensino de Bellas-Artes*. Na sua obra nada é deixado ao acaso: abundam as fontes, a bibliografia, as provas, os factos e as explicações que suportam os seus argumentos. Inscrito num espírito de renovação pedagógica multidisciplinar que o autor apelida de *National Art-movement*, o museu de *South Kensington* fora a solução encontrada pela Inglaterra para fazer frente aos resultados desoladores obtidos pelos seus produtos industriais, na *Great Exhibition of the Industry of All Nations*, em 1851. Semper é um dos primeiros a testemunhar essa inferioridade:

If single incidents carried the force of conviction, then the recognized triumphs at the Exhibition of the half-barbaric nations, especially the Indians with their magnificent industries of art, would be sufficient to show us that we with our science have until now accomplished very little in these areas. The same, shameful truth confronts us when we compare our products with those of our ancestors. Notwithstanding our many technical advances, we remain far behind them in formal beauty, and even in a feeling for the suitable and the appropriate. Our best things are more or less faithful reminiscences. Others

show a praiseworthy effort to borrow forms directly from nature, yet how seldom we have been successful in this! Most of our attempts are a confused muddle of forms or childish triflings. (SEMPER [1852], 1989: 134-135)

Nascido sob a orientação de Henry Cole (1808-1882), então director do *Department of Science and Art*, o museu, futuro *Victoria & Albert Museum*, abriu portas em 1857. Na sua base estava um pequeno núcleo de objectos de artes industriais (o *Museum of Manufactures*) de proveniência diversa (alguns sabiamente adquiridos na própria exposição de 1851), destinado a servir de modelo para o ensino do desenho. Localizado no tradicional bairro londrino, este espaço museológico reunia exemplares das artes decorativas presentes e passadas, organizadas numa mostra eclética, destinada a sensibilizar o gosto popular para as potencialidades da produção industrial. O museu que contava com uma exposição nocturna aberta durante seis horas por semana, promovia as suas colecções pelo país, através de um museu itinerante. Ao museu anexava-se igualmente uma escola de desenho, munida de uma vasta colecção de gravuras, desenhos e fotografias, indispensáveis à orientação dos discípulos na aprendizagem deste género artístico. A escola de *South Kensington* – a *National Art Training School* – funcionava como uma instituição centralizadora, responsável pela irradiação dos modelos e programas de ensino a serem aplicados nas numerosas escolas de desenho e arte aplicada espalhadas pelo país.

A estrutura do museu londrino, não se esgotava assim nas suas únicas e exclusivas finalidades. Associado à sua existência estava um conjunto de escolas elementares de desenho, as designadas *Art Classes*, onde se iniciava a prática deste género artístico *desde o mais elementar, pelo desenho de ornato, até ao desenho da figura (cabeça e outras partes do corpo humano)* (VASCONCELOS, 1879a: 118), de modo a preparar os alunos (que assim desejassem) para a admissão às escolas de arte aplicada, as *Schools of Art*. Nesta categoria, na qual se incluía a escola anexa ao museu de *South Kensington*, privilegiava-se o ensino do elemento decorativo em detrimento do figurativo, uma circunstância que colhe justificação na preponderante influência da obra de Owen Jones – *The Grammar of Ornament* –, adoptada na maioria das escolas de arte do país. Ora, para autores como Joaquim de Vasconcelos, a mais valia do sistema inglês resumia-se a um ponto essencial: a implementação do desenho elementar, a base de qualquer ensino artístico, devidamente acompanhada da criação de museus de arte aplicada, destinados a educar o gosto do público. Em última análise, mais do que reformar Academias, faltava a Portugal aderir a um plano reformista com objectivos semelhantes e, esse fora talvez um dos maiores pecados da comissão de 75: esquecer o essencial.

Os progressos alcançados pela Inglaterra logo na exposição de 1862, levaram à adesão do seu modelo de ensino um pouco por toda a Europa. A Áustria será um dos primeiros países a seguir-lhe o exemplo. Assim, em Maio de 1864





inaugurava-se em Viena o *Museu Austríaco de Arte e Indústria*, cujas colecções eram compostas maioritariamente por um vasto leque de reproduções, de objectos das indústrias de arte. O Museu tentava estabelecer quanto possível, um *inventario completo dos thesouros artisticos da nação* (Idem: 97), disponibilizados frequentemente a outras instituições museológicas europeias, através da venda de reproduções em gesso, fotografias e galvanoplastias, realizadas nos próprios ateliers do edifício. O espólio de espécimes das indústrias de arte, organizado em núcleos temáticos (Indústria têxtil, Trabalhos em verniz, Esmaltes, Mosaicos, Pintura em vidro, Pintura, Letra, impressão e artes gráficas, O livro; ornamentação exterior, Objectos de couro, Vidro, Cerâmica, Trabalhos em madeira, Utensílios em osso e metal, Trabalhos em ferro, Signos e relógios, Trabalhos em bronze, Ourivesaria, Bijuteria, Gravuras e cunhos, Desenhos ornamentais, Vasos, utensílios e esculturas em mármore e Escultura em ponto grande), constituía uma mostra abrangente de largo espectro educativo, destinada a enfatizar a riqueza cultural e formal da produção industrial, oriunda das mais diversas nações. O museu dispunha ainda de uma ampla biblioteca, *coordenada especialmente para o estudo do artista industrial* (Idem: 101), dotada de um importante arquivo de gravuras ornamentais e motivos decorativos (*Ornamentstichsammlung*) que serviam de modelo à produção de novos objectos de arte industrial.

Anexa ao museu austríaco, encontrava-se a *Escola de arte aplicada à indústria*, cuja inovadora estrutura curricular parecia reunir o consenso crítico de Joaquim de Vasconcelos. Os seus estatutos demonstravam a necessidade de dotar o artífice de noções de pintura, escultura e arquitectura, *pois a arte industrial não é mais do que a essência d'estas tres artes aplicada ás exigencias da vida hodierna*. O contacto com as chamadas artes eruditas, através do estudo do *antigo* e do *modelo vivo*, revelava-se essencial para elevar o trabalho oficial, afastando-o da prática mecanicista e aproximando-o da *vereda que conduz à grande arte* (Idem: 110).

No entanto, tal como António Arroio (1856-1934) defenderia num futuro próximo, era necessário especializar os saberes inerentes a cada profissão (ARROIO, 1911: 314). No modelo austríaco (apesar das devidas contaminações), a cisão natural entre a arte e a arte industrial dava lugar à separação da escola de arte aplicada da Academia, uma ideia pela qual Joaquim de Vasconcelos há muito se batia. Porém, como o próprio reconhecia, a *Escola de arte aplicada* com a sua secção de arquitectura, pintura e escultura, apresentava uma orgânica mais próxima de uma Academia de Belas Artes do que a sua congénere inglesa.

À semelhança do exemplo inglês, na Áustria, o desenho revela-se um elemento transversal, comum a toda a sorte de ensino artístico e técnico-artístico, desde o grau elementar. No entanto, enquanto em Inglaterra o *South Kensington Museum*, assegurava a organização e o funcionamento de duas espécies de institutos diferentes, o sistema austríaco estendia esse número a três: as *Escolas de ofícios* (*Gewerbeschulen*), as *Escolas especiais de arte aplicada* (*Kunstgewerbliche Fachschulen*) e as *Escolas superiores e gerais de arte aplicada à indústria* (*Kunstgewerbeschulen*). A primeira categoria, incluía um pequeno número de





escolas apoiadas pelo Estado, criadas em grandes pólos industriais, com o fim de leccionar conhecimentos rudimentares gerais e técnicos para a prossecução de um determinado ofício. Na segunda categoria inscrevem-se várias *Escolas especiais* espalhadas por todo o país, destinadas a garantir *a educação do operário na propria localidade onde floresce a industria a que elle se dedica* (VASCONCELOS, 1879a: 70).

A missão destas instituições é tanto estética como técnica; a par do ensino do desenho a olho, de ornato e de figura, leccionava-se a modelação, indispensável a todas as indústrias cujos produtos não se confinam à superfície plana. Por último a terceira categoria abrange a única *Escola superior e geral de arte aplicada à industria* anexa ao Museu austríaco, responsável pela gestão do ensino do desenho e pela formação de quadros docentes, aptos a leccionar nas diversas *Escolas especiais* do país. A implementação do designado ensino normal para a educação dos mestres de desenho era uma medida comum às escolas de ambos os países.

As diferenças entre os dois sistemas estendiam-se ainda aos métodos utilizados para o ensino do desenho. Enquanto em Inglaterra se estimulava o desenho tanto de objectos como de estampas em três modos distintos – memória, invenção e tempo fixo –, na Áustria optava-se pela aplicação do método estigmográfico. Baseado num caderno composto por diferentes retículas de complexidade diversa, utilizadas como estruturas referenciais do acto de desenhar, o referido método suscitava polémica; para alguns autores, como Joaquim de Vasconcelos, a trama permitia uma transição progressiva entre o desenho apoiado e o livre; no intuito de outros, como António Arroio, induzia o aluno a copiar, não a desenhar.

Fosse como fosse, a opção de Joaquim de Vasconcelos estava tomada. Perante a hipótese de adaptar qualquer um dos dois sistemas à realidade portuguesa, Vasconcelos não hesita e escolhe o austríaco, mais orientado para a reabilitação das indústrias caseiras provinciais e do trabalho vernacular do povo.

#### 4. OS MUSEUS INDUSTRIAIS E COMERCIAIS

A visível insuficiência das aulas nocturnas da Academia e a profunda campanha de Joaquim de Vasconcelos a favor da estruturação de uma via de ensino técnico, acabariam finalmente por dar alguns frutos. A 24 de Dezembro de 1883, um decreto assinado por António Augusto de Aguiar (1838-1887), criava os primeiros museus industriais e comerciais de Lisboa e do Porto. O museu da capital fixar-se-ia no edifício da Real Casa Pia de Lisboa e o do Porto, *em qualquer edificio do estado, que, para este fim, possa ser aproveitado* (Diário nº. 297, 1883). Quanto aos seus objectivos, ficavam assim delineados:

Os museus terão por fim principal adquirir e expor ao publico collecções de productos e materias primas, acompanhadas de esclarecimentos sufficientes por onde se conheça a sua origem, nome do fabricante ou commerciante, preço no local da producção, despesas

de transporte, mercados de consumo, e todas as mais informações que possam dar uma idéa pratica sufficientemente nitida do seu valor e da sua applicação. (Idem)

A tentativa de estabelecer museus industriais, associados a uma colecção artística ou isolados num espaço independente, era um projecto há muito ambicionado. Em 1852, quando inaugura no Porto o *Museu Allen*, adquirido pelo município à família do conhecido coleccionador de arte inglês, os seus estatutos revelavam os seguintes intentos:

O novo Museu Portuense, propriedade exclusiva do municipio, é destinado não só a servir de recreio aos habitantes do Porto, mas a promover o mais possível em todo o paiz, por meio das diversas colecções que encerra ou deve vir a encerrar, a cultura e o desenvolvimento das bellas-artes, sciencias naturaes, e mesmo das artes industriaes –, que mais directamente concorrem para o augmento da riqueza nacional. (VASCONCELOS, 1889: 8)

Para Joaquim de Vasconcelos que historia a sua génese, *ahi temos, em germen, a proposta para um South-Kensington Museum portuense, um anno depois da fundação do grande estabelecimento de Londres* (Idem). Porém, grande parte das motivações iniciais do *Museu* nunca chegariam a concretizar-se, nomeadamente no que diz respeito ao tão ambicionado núcleo de arte industrial (VASCONCELOS, 1879b). Ainda assim, projectos não faltariam com repercussões práticas mais palpáveis e um fim igualmente funesto. O *Museu do Conselho Geral das Alfândegas*, inaugurado em 1873 com um espólio reunido por Fradesso da Silveira e extinto em 1877 na sequência da sua morte, era um dos exemplos.

Em 1884, depois de promover a criação de um conjunto de escolas industriais e de desenho industrial, António Augusto Aguiar desenhava o novo *Regulamento* dos museus, num documento com objectivos ambiciosos:

As escolas instituidas pelo decreto de 3 de Janeiro de 1884, combinadamente com os museus industriaes e commerciaes, creados pelo decreto de 24 de dezembro de 1883, têm por fim lançar os primeiros lineamentos de uma instituição análoga ao real-imperial museum austriaco de Arte e Indústria, em Vienna, e ao museum inglês de South Kensington, promovendo a restauração do ensino industrial e tomando como ponto de partida para esse fim a difusão do ensino racional do desenho elementar e do desenho industrial. (Idem)

O ministro que alguns anos antes visitara o museu de Londres (LISBOA, 2007: 382), decidia agora transpor para a realidade nacional, os métodos de ensino aí observados. Divididos em duas secções – nacional e estrangeira –, os museus adoptavam o carácter de exposições permanentes, constituídas por amostras de espécimes industriais e comerciais, fornecidas (sempre que possível) pelos



próprios fabricantes ou negociantes. O espaço dedicado aos produtos nacionais subdividia-se ainda numa secção especial regional (com uma mostra provida dos distritos da circunscrição a que o museu pertence) e outra colonial.

A produção industrializada, devia ser complementada com uma série de protótipos elucidativos do seu processo de fabrico que revelassem o objecto em progressivas fases de materialização. Aos directores e conservadores cabia a tarefa de organizar colecções, dotadas do mais completo manancial de matérias primas e produtos industriais, sem descurar o importante espólio regional provindo das diversas indústrias caseiras. Para o fim de coligir exemplares da pequena indústria, *o governo ordenará ás auctoridades da sua dependencia, que attendam aos pedidos e instrucções das direcções dos museus, sendo esse serviço considerado como official* (Regulamento dos museus, 1884: Art. 12.º). As direcções dos museus ficavam igualmente incumbidas de reunir, através de originais ou de reproduções, os testemunhos da evolução histórica de ferramentas, utensílios ou de outros objectos de referência das indústrias artísticas. Os acervos acolhiam ainda *quaesquer objectos aproveitaveis, (restos de antigas collecções, duplicados do museu colonial, etc.)*, incluindo as *copias de todos os projectos e memorias descriptivas dosapparelhos a que já tenham sido ou forem concedidas patentes de invenção* (Idem: Art. 15.º).

As escolas de desenho industrial criadas junto dos museus, estavam destinadas a permanecer dentro dos seus recintos e subordinadas às suas respectivas direcções. De acordo com o espírito finissecular, os cursos de desenho aí ministrados, deviam apresentar *tanto quanto possivel, um caracter util e nacionalista, inspirando-se nos modelos e fórmias artisticas dos objectos da industria tradicional popular* (Idem: Art. 18.º). À semelhança de Londres e Viena, os museus complementavam a sua tarefa pedagógica com a presença de bibliotecas dotadas essencialmente de obras de carácter técnico, colecções de modelos e desenhos.

Segundo o novo projecto reformista, a aprendizagem do desenho dividir-se-ia em dois graus distintos: elementar ou geral e industrial ou especial. O primeiro destinava-se essencialmente a crianças com menos de doze anos, enquanto o segundo fora pensado sobretudo para adultos, aprendizes ou mestres de várias indústrias e ofícios (Regulamento geral, 188: Art. 4.º). O ensino elementar compreendia duas classes: preparatória e complementar. A classe preparatória *levará os alumnos até ao ponto de desenharem francamente á vista os contornos dos objectos (desenho linear á vista) com uma observação exacta e rapida* (Idem: Art 6.º). A classe complementar, levantava dificuldades acrescidas, exploradas com auxílio do controverso papel *stymographico*.

Por sua vez, o ensino industrial ou especial do desenho, dividia-se em três cursos bienais – *ornamental, architectural e mechanico* –, todos de carácter essencialmente prático e *tanto quanto possivel experimental*. Desenhar constituía uma actividade dominante nas estruturas curriculares então projectadas, embora não fosse ainda possível constatar, a devida separação entre um ensino mais livre e artístico (moldado pelo modelo das Belas-Artes) e outro de cariz essencialmente industrial (ARROIO, 1911: 14).

A mimese dos exemplos internacionais fazia-se estruturando o ensino em níveis distintos, professado do mais *elementar* ao *especial*, nas instituições habituais: escolas de desenho, escolas de desenho industrial (incluindo as anexas aos museus) e institutos comerciais e industriais. No entanto, como opinava António Arroio, continuava a verificar-se em Portugal *uma completa desorientação na compreensão do desenho e do que no estrangeiro se avançara nesta especialidade* (Idem: 15).

Com Emídio Navarro (1844-1905), a proposta avançada por Aguiar de transformar as escolas anexas aos museus em escolas normais de desenho e artes industriais, destinadas a formar pessoal docente habilitado no ensino de aplicação, bania-se. Navarro propunha antes a (polémica) contratação em larga escala de professores estrangeiros. No entanto, o fito pedagógico das instituições museológicas era apurado e simultaneamente exacerbado. Assim, cada museu ficava incumbido de *proporcionar instrução pratica pela exposição permanente de bons padrões e modelos das artes industriaes de todos os paizes e de todos os estylos, educando o gosto do productur e do consumidor, e fazendo apreciar o que ha de valioso, de original e de característico nas tradições artisticas da industria nacional* (Regulamento dos Museus, 1889: Art. 1.º d). O tom do restante articulado estava marcado. Aos museus cabia a tarefa de historiar (através de colecções retrospectivas) os produtos mais singulares das artes industriais, sobretudo em terreno pátrio. A sua orgânica dividia-se agora em três secções: industrial, comercial e de arte industrial, todas vocacionadas para a exposição de produtos nacionais e estrangeiros, sujeitos às rigorosas regras de apresentação e catalogação, herdadas da legislação anterior.

O espírito nacionalista da época, reforçava antigos imperativos: coleccionar os designados *typos nacionais*, presentes nos produtos de inúmeras indústrias caseiras. Viajar pelo país em busca da criação popular, revelava-se um procedimento necessário e de veras útil, não só à salvaguarda dum património inestimável, mas à avaliação de eventuais benefícios do *ensino do desenho industrial e da modelação* (Idem: 17), nos centros onde fora estabelecido. Das excursões pela província, nem sempre fáceis e por vezes ingratas, resultava uma espécie de cartografia da produção nacional: uma rede de objectos que se desejava, perfeitamente documentada.

Munidos de oficinas de reprodução gráfica e em gesso, os museus encontravam-se aptos a (re)produzir, toda a sorte de modelos para o ensino do desenho, sem descurar a ampliação do seu próprio acervo. Integrando uma via de progresso, passavam também a dispor de colecções itinerantes, em prol da democratização dos espécimes industriais.

No entanto, apesar dos positivos intentos, o insucesso da nossa industrialização era uma realidade incontornável. Em 1898, Elvino José de Sousa e Brito (1851-1902) chegava a uma conclusão muito pouco edificante: a euforia legislativa das últimas duas décadas, redundara numa sucessão de medidas pedagógicas de cariz inexpressivo. Apesar da constante evocação dos modelos estrangeiros – *onde o problema do ensino technico havia sido resolvido satisfactoriamente* –, o

nosso movimento reformista conseguiu adulterar a orientação seguida nesses países, *desviando-se em sentidos diversos e chegando a resultados quasi nullos e, por vezes, negativos* (Diário, 1898). Aliás, tudo se resumia no seguinte desabafo: *não nacionalisámos a instrução industrial, nem as industrias d'arte*. A fundação dos museus industriais e comerciais ficara também muito aquém das expectativas. Na verdade, o único sinal positivo da sua existência, esgotava-se na exposição anual de trabalhos das escolas industriais, uma medida imposta em 1888 por Emídio Navarro (Regulamento das Escolas, 1888: Art. 28.º). Tudo o mais revelava uma confrangedora inépcia; logo, a conclusão não se fazia esperar:

Os museus industriaes e commerciaes de Lisboa e Porto, creados por decreto de 24 de dezembro de 1883, estão longe de satisfazer os intuitos a que visavam, quer como exposições permanentes de artigos industriaes e correspondentes matérias primas, quer como subsidio prestado ao ensino das escolas industriaes. (DIÁRIO, 1898)

Concretizava-se um desfecho inadiável: os museus extinguíam-se sob compromisso de serem substituídos por *outra instituição, cujo character melhor se adapte ao modo de sentir nacional, e revele ao paiz, com a maior evidencia e vigor, a importancia do nosso fomento, em todas as categorias do trabalho* (Idem). Da sua acção ficavam um conjunto de catálogos dispersos, com amplas listagens, mais ou menos abstractas, de um momento expositivo que findou.

## CONCLUSÃO

O amplo debate em torno da inexistência de uma via de ensino apropriada para as classes industriais, levaria um conjunto de autores, como Joaquim de Vasconcelos, a analisar os exemplos estrangeiros e a divulgá-los à escala nacional. O *South Kensington Museum* e o Real-Imperial Museu Austríaco de Arte e Indústria, são disso exemplo. Em Portugal, os resultados obtidos por estas instituições são tidos como referenciais para a aproximação da arte à indústria, logo os Museus Industriais e Comerciais de Lisboa e do Porto constituem uma tentativa de inscrever no contexto nacional, um modelo pedagógico que tem por base o ensino do desenho. Apesar de na teoria existir uma clara correspondência entre as medidas postas em prática no estrangeiro e no nosso país, os resultados obtidos em ambas as realidades não podiam ser mais opostos. Enquanto na Áustria e na Inglaterra, o sistema de ensino radicado na existência de museus deu lugar a um desejado implemento industrial, em Portugal os efeitos desse ensino são inexpressivos. Verifica-se igualmente um desfasamento entre a teoria e a prática, que redundava numa pálida aplicação dos intentos firmados em decreto.

No entanto, a ideologia deste sistema de ensino estrangeiro, revela-se extremamente salutar pela potencialidade dada ao Museu como estrutura modelar do gosto, quer do fruidor, quer do aluno.

## REFERÊNCIAS

- ARROIO, António, Relatórios sobre o Ensino Elementar Industrial e Comercial, Lisboa, 1911.
- CASTRO, Joaquim Machado de, Discurso sobre as utilidades do desenho, Lisboa, 1818.
- Diário do Governo, n.º 297, 31 de Dezembro, Lisboa, 1883.
- Diário do Governo, n.º 272, 3 de Dezembro, Lisboa, 1888.
- Diário do Governo, n.º 272, 3 de Dezembro, Lisboa, 1898.
- Estatutos da Academia de Bellas-Artes de Lisboa, Lisboa, 1843.
- HOLSTEIN, Marquês de Sousa, Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal, Lisboa, 1875.
- LISBOA, Maria Helena, As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico, Lisboa, 2007.
- Pin-SEL, “Nacionalização dos Estilos”, in Arte Portuguesa, nº 1, Ano I, Lisboa, 1895.
- PORTUENSE, Vieira. “Discurso inaugural pronunciado por Vieira Portuense na Academia de Desenho e Pintura em 1803”, in Carlos de Passos, Vieira Portuense, Lisboa, [1803] 1953.
- “Regulamento Geral das Escolas Industriais e Escolas de Desenho Industrial”, In: Diário do Governo, n.º 103, 7 de Maio, Lisboa, 1884
- “Regulamento dos Museus Industriais e Comerciais”, in: Diário do Governo, n.º 103, 7 de Maio, Lisboa, 1884.
- “Regulamento das Escolas Industriais e de Desenho Industrial”, in: Diário do Governo, n.º 44, 24 de Fevereiro, Lisboa, 1888.
- “Regulamento dos Museus Industriais e Comerciais”, in Diário do Governo, n.º 15, 18 de Janeiro, Lisboa, 1889.
- Relatório Dirigido ao Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor Ministro e Secretario D’Estado dos Negocios do Reino, Primeira Parte, Lisboa, 1876.
- RODRIGUES, Francisco de Assis, Discurso pronunciado na Sessão Publica Triennial e distribuição de premios da Academia de Bellas-Artes de Lisboa, Lisboa, 1852.
- \_\_\_\_\_. Discurso pronunciado na Sessão Publica Triennial e distribuição de premios da Academia de Bellas-Artes de Lisboa, Lisboa, 1856.
- \_\_\_\_\_. Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura, Lisboa, 1875.
- SEMPER, Gottfried, “Science, Industry, and Art; proposals for the Decvelopment of a National Taste in Art at the Closing of the London Industrial Exhibition”, in The Four Elements of Architecture and Other Writings, trans. Harry Francis Mallgrave and Wolfgang Herrmann, Cambridge, [1852] 1989.
- \_\_\_\_\_. Neue Einleitung, citado por Harris Francis Mallgrave, “Introduction”, in Gottfried Semper, Style in the Technical and Tectonic Arts; or Practical Aesthetics, Los Angeles, 2004.
- VASCONCELOS, Joaquim de, A Reforma do Ensino de Bellas-Artes III, Porto, 1879a).
- \_\_\_\_\_. “O museu districtal de Santarém”, in Actualidade, 13 de Março, Porto, 1879b.
- \_\_\_\_\_. O Museu Municipal do Porto: O seu Estado Presente e o seu Futuro, Porto, 1889.
- \_\_\_\_\_. Elencho de Quatro Conferencias sobre Historia da Arte Nacional, Porto, 1908.KIM, Hongnam (2004) “Intangible Heritage and Museum Actions” in ICOM News, Seoul, nº 4